

Zeitschrift: Romanica Raetica : perscrutaziun da l'intschess rumantsch
Band: 12 (1993)

Artikel: Literatur und Kleinsprache : Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860 (Teil II)

Kapitel: Exkurs Nr. 3: Reto Caratschs satirische Satndortbestimmung der bündnerromanischen Literatur

Autor: Riatsch, Clà / Walther, Lucia

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-859063>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Exkurs Nr. 3

Reto Caratschs satirische Standortbestimmung der bündnerromanischen Literatur

– Einleitende Bemerkung:

‘Il palantin da la Pischa’ ist der Titel des 21. Kapitels von Reto Caratschs *La renaschentscha dals Patagons* (1949¹/1983²), einer mit den Mitteln der Travestie arbeitenden Satire zur bündnerromanischen Sprachbewegung, insbesondere der Jahre zwischen 1935 und 1949¹³⁸. Camartin bezeichnet die *Renaschentscha* als «wichtigste literarische Gestaltung des Missverhältnisses zwischen Anspruch und Leistung in rätoromanischen Angelegenheiten» und als die «bis heute vergnüglichste Auseinandersetzung mit rätischer Selbstüberschätzung, die wir besitzen» (1985: 202). Die absolute Neuartigkeit dieses Textes für die romanische Literatur und seine hochstehenden literarischen Qualitäten werden von den Kommentatoren einhellig und emphatisch hervorgehoben¹³⁹. Im hier vorgestellten Kapitel ‘Der Wicht von der Pischa’ (1983: 75–93) erhält der im Restaurant ‘Vacuna’ (‘Steinbock’) auf einem Kanapee nächtigende Churer Stadtpräsident ‘Anduolf il Nair’ (Gion Rudolf Mohr) Besuch aus dem Elysium. Ein ‘kleines Monster’ (77) tritt durch die geschlossene Türe und entpuppt sich bald als alter Bekannter: es ist

¹³⁸ Die Zeitangabe stammt von A. Peer, der sich im ‘Vorwort an den Leser’ (1983: 18–22) als Informant des zwischen 1947 und 1963 als Korrespondent der NZZ in Paris lebenden Autors zu erkennen gibt (20). Bezzola kennzeichnet die *Renaschentscha* als ‘negative Satire des verstiegenen Sprachkampfes’, deren Gegenstand v. a. ‘die Spracherhaltungsbewegung selbst mit ihren Exzessen, Rivalitäten und Streitereien’ (1979: 497 Original romanisch) darstelle. Was die Gattung betrifft, ist bei Bezzola auch von ‘grotesker Travestie’ (498), ‘burlesker Travestie’ (500), ‘ingeniösem, halb realistischen, halb phantastischem Schlüsselroman’ (502) die Rede. Von ‘Travestie’ spricht auch Camartin (1985: 202). Eine Analyse der *Renaschentscha* als Satire macht Ramming (1990: 50–65), der auch über die Genese (66–68), die verschiedenen Editionen (68–70) und die Rezeption (70–79) informiert.

¹³⁹ Guidon nennt Caratsch den besten romanischen Satiriker, die *Renaschentscha* eine ‘satira perfetta’ (in: Caratsch 1983: 13), Peer spricht von ‘in ihrer Art absolut neuartigen Schreibweise’ (‘in seis möd nouvishma scrivanda’ [ibid. 1983: 18]), Bezzola von der ‘originellsten Prosa der bündnerromanischen Literatur’ (1979: 496).

der von Mohr mit einer Biographie¹⁴⁰ beehrte Dichter und Humanist Simon Lemnius-Margadant (ca. 1511–1550). Er nennt sich auch Lemnius Emporicus, Mercatorius und Lutius Pisaeus Juvenalis (dazu Wiesmann 1970: 118), ist Verfasser einer Streitschrift gegen Luther mit dem Titel *Monachopornomachia* (*Mönchshurenkrieg*), die von Wiesmann zu Recht als «eine der stärksten Obszönitäten der Weltliteratur überhaupt» (1970: 118) charakterisiert wird, und eines unvollendet gebliebenen Epos über die Calvenschlacht mit dem Titel *De bello Raetico* oder *Raeteis*. Im Laufe des Dialogs mit dem ‘Archonten’-Stadtpräsidenten rückt er, als Heteronym Caratschs, nicht nur die von Mohr überschätzte Bedeutung seines eigenen Werkes ins rechte Licht, sondern liefert auch eine Standortbestimmung der zeitgenössischen bündnerromanischen Literatur.

– Verfahren der Herabsetzung:

Der Wicht von der Pischa verkörpert die ‘realistisch’-groteske¹⁴¹ Antithese zum klassischen Schönheitsideal der Renaissance, das den literarischen und ästhetischen Wertvorstellungen des schwärmerischen ‘Archonten’ zugrundeliegt. «Il palantin eira forsa l’esser il pü trid cha’l burgmaster vaiva vis in tuot sia vita. L’otezza dal visitadur nocturn eira be circa ün meter e mez, que chi al daiva l’aspet d’ün gnom. El vaiva il gnif d’ün corv chi sorta güsta d’üna terribla spenneda. (. . .) La pel dal palantin vaiva üna culur traunter caffè ed ulivas, uschè cha’l nom Nair vess tucho pütost ad el. (. . .) Ma cuspetta cha’l pitschen monster avrit uossa sa buocha, üna buocha chi mussaiva duos luochas da daints

¹⁴⁰ G. R. Mohr, *Simon Lemnius. Sia vita e sias ouvas*, Thusis, Roth, 1941. Cfr. die Bio-Bibliographie in Wiesmann 1970 und G. Deplazes 1991: 75–78.

¹⁴¹ Zur Begriffsgeschichte des Grotesken und des grotesken Realismus cfr. Bachtin 1979a: 37–68, der die Herabsetzungsfunktion des Körpers im grotesken Kanon hervorhebt. Am Ende der Unterredung findet der ‘Archont’ wieder zu seiner früheren Vorstellung zurück: «L’autentic Simon Lemnius es sgür tuot oter, el porta üna mantiglia purpurina, ün craunz d’urbejas sün sa chavlüra bain pettnada e in maun üna lira. Pisae, laus et aeterna gloria, ave, ave, ave!» («Der authentische Simon Lemnius ist bestimmt ganz anders, er trägt einen purpurnen Mantel, einen Lorbeerkranz auf seinem gut gekämmten Haar und in der Hand eine Leier» [93].)

sfrachos our chi so in che occasiun . . .»¹⁴² Die Reden des Wichts explizieren das in seiner Erscheinung symbolisch verdichtete Programm der grotesken Herabsetzung des Erhabenen, wie sie in psychologischer Hinsicht von Freud¹⁴³, in literarhistorischer von Bachtin beschrieben wird. «Il tratto caratteristico del realismo grottesco è l'*abbassamento* (*snizenie*) cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità» (1979a: 25). Hier nur einige wenige Motive dieses für den Auftritt des 'Palantin' grundlegenden Verfahrens. Der 'Archont' hebt die Arme ('uzand la bratscha') und zeigt bei der Deklamation seiner lateinischen Begrüssung 'cun ün bratsch vers il tschêl', 'mit einem Arm gen Himmel' (79). Der Wicht lässt das pathetische Ritual über sich ergehen und frisst unterdessen ein Stückchen Zucker. Dass Tätigkeit, Stoff und entsprechende Geräusche sich mit dem Pathos des Bewunderers schlecht vertragen, ist wohl überflüssig zu sagen. Der in der Sprache des Erhabenen par excellence¹⁴⁴ vorgetragene Toast: 'Ave, princeps poetarum . . .' schliesst mit der Evokation des Namens: '... Simon Lemni Pisae!', welche die umgangssprachlich gefärbte, romanische Antwort: 'Eau sun propi il Schimunin Lemm, naschieu sper l'ova da la Pischa . . .' (79) in den Bereich des Familiären und Alltäglichen 'herabsetzt'. Der konnotative Kontrast gipfelt in der entlarvenden Rückübersetzung des 'Pisae': 'geboren am Wasser der Pischa', wo die romanische, volkstümlich-expressive Metapher für den kleinen Wasserfall, die durch die Latinisierung aufkommende Suggestion Lügen straft, der Name stehe in irgendeiner Beziehung zur Stadt Pisa¹⁴⁵. Mit seinem Hinweis, er habe nicht um

¹⁴² «Der Wicht war wohl das hässlichste Wesen, das der Burgmaster je gesehen hatte. Der nächtliche Besucher war nur etwa eineinhalb Meter gross, was ihm das Aussehen eines Gnomen verlieh. Er hatte den Kopf eines Raben, der eben einen fürchterlichen Kampf hinter sich hat. (. . .) Die Haut des Wichts hatte eine Farbe zwischen Kaffeebraun und Olivgrün, so dass der Name Schwarz eher auf ihn zutreffen hätte. (. . .) Aber aufgepasst; das kleine Monster machte jetzt seinen Mund auf, ein Mund, der zwei Zahnlücken aufwies, von Zähnen, die weiss Gott bei welcher Gelegenheit herausgeschlagen worden waren . . .» (Ed. 1983: 76 f.)

¹⁴³ Cfr. Freud 1958: 163 f., 181. Zur Herabsetzung in Parodie und Travestie cfr. auch oben B.4.

¹⁴⁴ Cfr. Segre 1979: 174 f.

¹⁴⁵ Cfr. Wiesmann: «. . . den Familiennamen Pisaeus legte er sich zu, wohl nicht nach dem italienischen Pisa, sondern vielleicht in Anspielung auf die altgriechi-

die Erlaubnis gebeten, den Zucker ‘fressen’ (‘maglier’) zu dürfen, setzt Lemnius ein ‘vulgäres’ Register der Umgangssprache gegen die durchwegs gebildete, gepflegte Diktion seines Bewunderers. Mit der folgenden Bemerkung: ‘Il vainter am sbarbuoglia . . .’ (‘Mir knurrt der Magen . . .’) rückt er sich in die Nähe des ewig hungrigen, populären Subalternen, wie er in der Literatur etwa von Sancho Pansa (!), oder, in der *commedia dell’arte*, von Arlecchino repräsentiert wird. Hinter der hier nur angedeuteten Antithese zwischen Dichten und Fressen steckt diejenige zwischen Kopf und Bauch, den gängigsten Repräsentanten des ‘Hohen’ und des ‘Niedrigen’ am Menschen¹⁴⁶ überhaupt. Ausgerechnet im Elysium ist der humanistische Dichter zum respektlosen Materialisten geworden, dem vor der kniefälligen Ehrerbietung seines Biographen und Bewunderers, nichts weiter einfällt, als sich um dessen Hosen zu sorgen. Den Drang nach dem ‘Hohen’ und ‘Erhabenen’, der sein Leben bestimmte – «Adüna he fat tschauntscharias da gloria eterna, da las tschimas da mia art, da las Musas chi m’adozan . . .»¹⁴⁷ – hat er als verstiegene Illusion erkannt. Lemnius ist, mit der prägnanten Metapher, die er auf den ‘Archonten’ anwendet, ‘aus allen Wolken gefallen’.

sche Stadt Pisa bei Olympia . . . tatsächlich aber nach dem romantischen Wasserfall ‘Pischa’, der im Münstertal auf dem väterlichen Gute rauschte, und wer weiss, ob er dabei nicht an die romanische Grundbedeutung von ‘Pischa’ dachte, wollte er ja eben Luther mit seinem Spott begiessen» (1970: 118).

¹⁴⁶ Bachtin sieht darin eine ‘Fortsetzung’ des kosmischen Gegensatzes zwischen Himmel und Erde: «L’alto è il cielo; il basso è la terra; la terra è il principio dell’assorbimento (la tomba, il ventre) ed è nello stesso tempo quello della nascita e della resurrezione (il seno materno). E’ questo il valore topografico dell’alto e del basso nel loro aspetto cosmico. Sotto l’aspetto propriamente *corporeo*, che non è mai del tutto separato con precisione dall’aspetto cosmico, l’alto è il volto (la testa), il basso gli organi genitali, il ventre e il deretano» (1979a: 26).

¹⁴⁷ «Immerzu habe ich von ewigem Ruhm gefaselt, von den Höhen meiner Kunst, von den Musen, die nicht erheben . . .» (Ed. 1983: 80). Cfr. ‘Raeteis’ IX. v. 1101 ff. «. . . O Heimat, durch mich bleibt dein Ruhm nun lebendig. / Einst kommt die Zeit, da liest mein Gedicht in den grauen Gefilden / Eifrig die rätische Jugend und lernt und verschlingt meine Verse, / Rühmend: einen Vergil gebar uns der heimische Boden!» Cfr. auch das von Lemnius für sich selbst gedichtete Epitaph: «Ach hier lieg ich begraben, des Liedes gepriesener Sängler, / Lemnius. Wehe, die Pest raffte als Beute mich fort! / Mein erhabener Geist weilt droben im lichten Olymp nun, / doch die Gebeine bedeckt leicht dieser Hügel mit Staub.» Wiesmann spricht von «Lemnius’ übersteigerte(m) Selbstbewusstsein» 1970: 124; Billigmeier bezeichnet ihn als «Dichter, beinahe vergleichbar mit ‘Dante’» (1983: 349).

– Lemnius als Heteronym Caratschs:

Seine Bekanntschaft mit Rabelais bezeichnet Lemnius als «... ün chapitel da mia biografia da l'oter muond, chi nun es auncha scritta» («ein Kapitel meiner noch ungeschriebenen Jenseitsbiographie [81]»). Ihr Zusammentreffen auf dem Weg zum Elysium bedarf übrigens einer leichten chronologischen Retouchierung: Lemnius stirbt 1550 in Chur, Rabelais 1553, also nicht 'im gleichen Jahr', wie Caratschs Lemnius behauptet. Im Laufe der referierten elysäischen Dialoge zwischen Pisaeus und dem (in Wirklichkeit von Caratsch) verehrten Meister der grotesken Satire kommt es zur völligen Gleichsetzung von Lemnius und Caratsch, der sich in einem verschmitzten poetologischen Bekenntnis als 'Sekretär' und besonderer Schützling Rabelais ausgibt. Was Lemnius von Rabelais gehört haben will, ist auch Caratsch (wie jedem Rabelais-Leser) zugänglich. «Er macht klar, dass das Lachen das schöne Privileg des Menschen ist.» «Mieux est de ris que de larmes escripre, / Pour ce que rire est le propre de l'homme», so heisst es im 'Motto' zum 'Gargantua'¹⁴⁸. Das Buch aber, das Lemnius auf den Ratschlag Rabelais' hin schreiben soll, «den Roman des Schlüssels und der Eule im Lande der Patagonen», hat Caratsch eben geschrieben¹⁴⁹. Ob sich diese ironischen literarischen Selbstbespiegelungen auch auf die Erkenntnis ausdehnen, kein Dichter, sondern ein 'Tapezierer' zu sein, ist müssig zu fragen. Dagegen ist offensichtlich, dass sich Caratsch im Einwurf des Archon-

¹⁴⁸ Cfr. das Kapitel 'Rabelais e la storia del riso' in Bachtin 1979a: 67–157, wo auch Ronsards Verse: «Dieu qui soubz l'homme a le monde soumis, / A l'homme seul, le seul rire a permis» zitiert werden (79).

¹⁴⁹ Der Untertitel der *Renaschentscha* lautet: «Üna sfarinella cun intent serius davart la clew e la tschuetta ed oters tapins d'ün muvimaint linguistic» («Ein Liedchen mit ernster Absicht zum Schlüssel und der Eule und andern Merkwürdigkeiten einer Sprachbewegung»). Peers Anmerkungen (Zum Kap. 'Sulagl, Tschuetta, Clev' (52–55) erläutern: «il sulagl: simbol da l'Engiadina, protestantissem; la tschuetta: simbol da la Surselva, catolicissem; la clew: la clavina rumantscha». Zur Ergänzung: 'tschuetta' heisst 'Eule', als polemische Metapher aber auch: 'Frau'. Wenn in der 'Selvas-chüra' also 'üna granda tschuetta da lain, missa sülla pütta d'ün bügl' ('eine grosse Holzeule auf einem Brunnenpfosten' [53]) verehrt wird, so ist dies nicht nur eine beliebige 'Travestie', sondern eine handfeste Verhöhnung der Muttergottes. Für den 'Schlüssel' kommen neben dem Emblem der Lia Rumantscha auch Gangales 'Schlüsselideen' als Referenz in Frage. Gangale selber erscheint als 'Grand-claver' ('Grosser Schlüsselträger' [cfr. 96 ff.]).

ten: «Pü granda la distanza e megl cha gratagia üna satira.» («Je grösser die Distanz, umso besser gelingt eine Satire» [82]), nicht nur eine 'Distanznahme' als Voraussetzung der Satire postuliert, sondern sich selber zugleich ein Kränzchen windet. Das Collage-Verfahren, dessen sich Lemnius bezichtigt¹⁵⁰, hat auch in Caratschs Text überdeutliche, ironisch intendierte Spuren hinterlassen. So etwa an der Stelle, wo Shakespeare dafür gerügt wird, dass er seine eigenen Verse zitiert: «Poets chi s'cumportan uschè sun sco gillinas chi maglian ils övs cha d'haun fats asvessa.» («Dichter, die dies tun, sind wie Hühner, die die Eier auffressen, die sie selbst gelegt haben» [85]). Hier wird, in verspielter Entfremdung des Kontextes P. A. Lozzas berühmter Vergleich des Dichters mit dem Huhn, das seine eigenen Eier frisst, zitiert¹⁵¹. Solche subtilen Analogien zwischen dem explizit diskutierten Thema des Plagiats (und der Intertextualität allgemein) und einer entsprechenden literarischen Praxis im Text selber lassen aufhorchen. Die dem Text der *Renaschentscha* zugrundeliegenden, intertextuellen Praktiken wären eine besondere Untersuchung wert, die auch die Gattung der 'Travestie' als 'transformation satirique' (cfr. Genette 1982: 37) in ihrer spezifischen Ausprägung näher bestimmen müsste.

– Rabelais' Allegorie der bündnerromanischen Literatur / Literatur als 'Intertextualität'

Die komisch-negative Bewertung von Literatur als intertextueller 'Collage' findet in Rabelais' Allegorie der bündnerromanischen Literatur als Dame in kosmopolitischer Maskerade ihren deutlichsten Ausdruck. Die Maskerade, die 'Travestie' in ihrer primären Bedeutung,

¹⁵⁰ Cfr. Wiesmann (1970: 122), wo das Urteil Michels referiert wird: «Wie die humanistische Dichtung überhaupt, ist auch die Raeteis sog. Centonenpoesie (d. i. Flickpoesie, von lateinisch 'cento', der Flicker, der Lappen) . . .»

¹⁵¹ *La schort digl poet*: «Sez scretg e sez stampo e sez ligia, / ò'l l'atgna, tgera poesia! // El è parchegl gist scu la gaglinetta / tgi maglia sez sies ovs, – poretta.» (*Des Dichters Los*: Selbst geschrieben, selbst gedruckt und selbst gelesen, / hat er seine eigenen Verse, arme Wesen. // Er ist drum wie jenes Huhn, das man vergisst, / und das seine armen Eier selber frisst» [1951, o. S. Übersetzung L. Uffer]. Cfr. oben C.2.3.2.

richtet sich als Ergänzung zur Maske gegen das Prinzip der Einheitlichkeit und erstarrten Kongruenz mit sich selbst¹⁵² . . . Hier wird die mit den heterogensten Attributen der europäischen Volkskultur behangene, schwindelerregend polyglotte 'Madama Litteratura' gegen den Glauben der unbeirrbaren 'Kaziks' an eine autochthone Kultur gesetzt: «Nu vains in nossas muntagnas üna cultura originela e surabundaunta?» («Haben wir in unseren Bergen nicht eine originelle, überreiche Kultur?») (87) Dazu bemerkt Camartin, der den 'Adaptationscharakter' grosser Teile der bündnerromanischen Literatur stark betont (cfr. 1976: 13 ff.; 1985: 258 ff.): «Das Wort 'original' stand Ende des letzten Jahrhunderts (und noch eine gute Weile danach) in überaus hohem Kurs, und wehe, einer hätte es gewagt, an dieser kollektiven Originalität Zweifel anzumelden» (1986: 16). In der unmissverständlichen Deutlichkeit, die Karikaturen auszeichnet, verhöhnt Caratsch durch die Rabelais in den Mund gelegte Literatur-Allegorie genau diesen Mythos der Einheitlichkeit und Originalität. Nicht so leicht zu beantworten ist die Frage nach dem dahintersteckenden, literarästhetischen Ideal, zu dem der Autor letztlich steht. Um ein Plädoyer für eben diese, an der bündnerromanischen Literatur vermisste 'Originalität' kann es sich nicht handeln. Lemnius' Suche nach dem 'Original' führt ihn nämlich, in einer Art infiniten Regress, von Vergil (dem Autor der wichtigsten Vorlage der *Raeteis*) zum vermeintlichen 'Multimillionär' Homer, der sich selbst als 'bescheidenen Kompilator' von 'dudesch poets e chantaduors', von 'zwölf Dichtern und Sängern' (cfr. 89), bezeichnet, deren Namen sich im Nebel der literarischen Prähistorie verlieren. Die von Lemnius' Zuhörer gewonnene Erkenntnis, «cha la litteratura mundiela es ün immens clearing-house e cha tuot appartain a tuots ed ad üngün» («dass die Weltliteratur ein unermessliches Clearing-House ist und dass alles allen gehört» [89]), fasst die heute unbestrittene Ansicht zusammen, dass jeder Text intertextuell geprägt ist, 'zitiert', auf bestehende Texte antwortet¹⁵³. Im übrigen deutet schon die Vorliebe für Rabe-

¹⁵² «La maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi; la maschera è legata agli spostamenti alle metamorfosi . . .» (Bachtin 1979a: 47). Cfr. Freud 1958: 164.

¹⁵³ Cfr. z. B. Compagnon, der im Vorwort seines Buches mit dem sprechenden Titel *La seconde main* schreibt: «Toute écriture est glorieuse et entreglorieuse, toute énonciation répète» (1979: 9). Oder, von Seite der Schriftsteller, Jürg Laederach: «Die

lais, einer der grössten Zitierer und Nachahmer überhaupt (cfr. Bachtin 1979a), darauf hin, dass Caratsch von der 'Duonna Litteratura' wohl kaum eine Parthenogenese verlangt. Und doch: die 'Diebe' und 'Kompilatoren' Vergil und Homer sitzen im Elysium, Rabelais findet selbstverständlich Einlass, während Lemnius als 'Sekretär' des um die elysäische Ordnung unbekümmerten Spötters hineingeschmuggelt werden muss. Ob die Grossen der abendländischen Literatur einfach bessere 'Tapezierer' und 'Arrangeure' sind (was immer das heisst) oder ob sie eben doch Dichter im Sinne von 'Schöpfer' sind (was Lemnius für sich verneint, cfr. 1983: 80), ist aus dem Text nicht herauszulesen. Dieses Dilemma von Caratschs impliziter Poetologie¹⁵⁴ zeigt sich auch an den ästhetischen Implikationen der Auffassung von Literatur als Intertextualität: die auf der Ebene der Stoffe und Inhalte als Mythos erkannte 'Originalität' ist neuerdings auf der Ebene der intertextuellen Verfahren gefragt.

Ein weiteres Problem beinhaltet der plastische Vergleich, wonach Lemnius als Maulwurfshügel Petrarca als Piz Ot gegenübersteht. Die angedeutete Heteronymie Lemnius/Caratsch und die Darstellung des ersteren als potentieller, romanischer Autor 'post mortem' ermöglicht die Übertragung dieses Vergleichs auf das Verhältnis zwischen der bündnerromanischen Literatur und ihren europäischen Nachbarliteraturen. Die schwierige Frage, ob es sich bei der romanischen im Vergleich zu anderssprachigen Literaturen überhaupt um 'Dinge gleicher Ordnung' handle, würde damit von Caratschs plastischem Vergleich eindeutig negativ beantwortet.

Wie die oben (C.2.3.1.) referierten Beispiele zeigen, gibt es zu dieser Frage inzwischen differenziertere Positionen, die ihre literarästhetischen oder literatursoziologischen Voraussetzungen namhaft machen. Die Anwendung soziologisch geprägter Begriffe wie 'Minderheitenliteratur' unterschlägt zuweilen, dass literarische Qualität nicht einfach

letzten Ausläufer meiner Selbsterkenntnis . . . sind der Ansicht, . . . es stamme . . . alles, wovon einer, der sich für ein (oder 'das') Ich hält, spricht, ohnehin von allen andern» (1988: 15). Die Vorstellung der grundsätzlichen Intertextualität und Dialogizität von Literatur ist in den Werken Bachtins aber auch Kristevas zentral.

¹⁵⁴ Die gängige Auffassung, wonach Satiren ein positives Gegen-Ideal zur kritisierten Wirklichkeit postulieren müssen, wird von Preisendanz (1976) in Zweifel gezogen.

von der Anzahl von Sprechern abhängt, die die jeweilige Sprache benutzen. Manche aus der reinen Textimmanenz gewonnene Wertungen vergessen dagegen, dass ästhetische Qualität immer auch eine kommunikative und damit eine gesellschaftliche Dimension hat.